نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۲ • پاییز و زمستان ۱۳۸۹

تحلیل روایی فانتزی در فیلم سینمایی آقای هالو*

احسان آقابابایی**[۱]، مهدی ادیبی[۲]، جمال محمدی[۳]
[۱] دانشجوی دکتری جامعه شناسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] استادیار مؤسسه آموزش عالی غیر انتفاعی آباده، آباده، ایران.
[۳] استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۸/۹)

چکیده:

سوژه های انسانی، فانتزی هایی را برای خود می سازند تا موقعیت خیالی خود را در ساختار اجتماعی نشان دهند. این فانتزی ها در روایت فیلم های سینمایی بازتولید می شوند. علاوه بر این آپاراتوس سینما مخاطب را به روایت فیلم می‌دوزد. هدف مقاله‌ی حاضر آن است که فانتزی و ایدئولوژی موجود در روایت فیلم آقای هالو را تفسیر کند. بدین منظور چارچوب مفهومی ای ملهم از نظریه های «ژاک لکان» درباره فانتزی و «ارنست لاکلائو» «شنتال موفه» چارچوب روشی متأثر از نظریه تحلیل روایی «دیوید بوردول»، تحلیل روایی «مایک کورمک» و مفهوم نگاه خیره از «اسلاوی ژیژک» منظومه ی روشی این مقاله را تشکیل می دهند. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد سوژه‌ی فیلم، یعنی شخصیت آقای هالو، فانتزی‌ای را در مقابل دیگری بزرگ روستا برمی‌سازد که این فانتزی، نه داراییِ خود او بلکه فانتزیِ دیگری بزرگ روستا است که در پایان منجر به بازگشت سوژه به روستا و پذیرش قوانین آن می‌شود. ایدئولوژی ضدشهرگراییِ فیلم که مقاومتی در مقابل ایدئولوژی شهرگرایی در دهه‌ی چهل ایران است، جایگاه دیگری بزرگ را در فیلم به جای روستا برای سوژه اشغال می کند و از این طریق فانتزیِ سوژه که در واقع یک فانتزیِ ایدئولوژیک است، مخاطب را به روایت فیلم می دوزد.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی:

فانتزی، ایدئولوژی، سوژه، دیگری بزرگ، میل.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه‌ی دکتری نگارنده اول با عنوان «سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه‌ی موردی: پنج فیلم سینمای ایران در دهه های چهل و پنجاه)» به راهنمایی نگارنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نگارنده‌ی سوم است.

** نویسنده مسئول: تلفن:۰۹۱۳۲۲۱۸۶۳۹ ، نمابر: ۰۳۱۱-۷۹۳۳۱۰۳، E-mail: ehsan_aqababaee@yahoo.com.

مقدمه

نظریه پردازان از روانکاوی برای تبیین فیلم از این نظر سود جسته‌اند که مشابهت بنیادینی میان سینما و امرنامعقول یافته‌اند. این مشابهت دو رویکرد متفاوت را عرضه می‌کند.۱- ویژگی های بصری رسانه‌ها: به این موضوع می‌پردازد که فیلم با رؤیا و تفکر نامعقول چه نسبتی دارد و سینما چگونه به ما اجازه‌ی دیدن می‌دهد و چطور این امر بر خود فهمی ما اثر می گذارد؟ ۲- کیفیت روایت های فرهنگی توده: از این منظر سینما به وسیله‌ی روایت‌های داستانی از رمانس های روزمره امیال تماشاگران را تحریک می کند (Allen, 2004, 124-125). یکی از این مفاهیم که در ذیل رویکرد دوم قرار می‌گیرد، مفهوم «فانتزی» است. به عنوان مثال مک گان در مورد فیلم «شهرسیاه[۱]» نشان می‌دهد که چگونه در جهانی که به طور کامل به وسیله ی بیگانگانِ ناشناس به نام «غریبه ها» کنترل و دستکاری می شود، یک شخصِ تنها، کاراکتر اصلی فیلم، فانتزی ای که او را احاطه کرده است، می‌شکند و ایدئولوژی جامعه‌ی غریبه ها را تغییر می‌دهد. مک گان در پایان به این نتیجه می رسد که تغییر دادن فانتزی تنها یک پاسخ خصوصی در وضعیت معاصر نیست؛ بلکه کنشی اجتماعی و مستعد تغییر دادن مختصاتی است که بر تجربه‌ی ما حاکم است (McGowan, 2004). علاوه بر این در رویکرد دوم، دو سنت قرار دارد. یکی آنکه قدرت سینما به عنوان یک ابژه ی تعجب آور، خِرَد و آگاهی سوژه را محسور خود می کند. دوم آنکه قدرت سینما به عنوان امری خطرناک و دستکاری کننده در نظر گرفته می شود که دستگاه ایدئولوژیک برای مطیع کردن انسان ها از آن استفاده می‌کند. دستگاه ایدئولوژیک این کار را با عمل «دوخت[۲]» انجام می دهد (Allen, 2004, 126). هدف مقاله ی حاضر آن است که مفهوم فانتزی را در روایت فیلم آقای هالو تحلیل کند و سپس با تحلیل ایدئولوژی فیلم نشان دهد که چگونه ایدئولوژی فیلم، مخاطب را به روایت فیلم می دوزد. بدین منظور در بخش مبانی نظری مفهوم فانتزی را در اندیشه‌ی ژاک لکان بررسی می‌کنیم. سپس بعد از بررسی ایدئولوژی شهرنشینی در دوران ساخت فیلم آقای هالو، روش تحقیق خود را معرفی کرده و هدف خود را با تحلیل فیلم دنبال می‌کنیم.

مبانی نظری

۱- فانتزی:

سوژه در کلی ترین تعریفش عبارت است از «منی» که جهان را تجربه می‌کند و با آن کنش متقابل دارد (Malpas, 2005, 56). سوژه بدین معنا اول بار در اندیشه ی دکارت تولد یافت[۳]. دکارت تصویری از یک فرد یکپارچه و آگاه ارائه می‌دهد که به وسیله‌ی ظرفیت ها و استعدادهای عقلانی ای مشخص می شود که به فرد اجازه می‌دهد جهان را برحسب ویژگی‌های واقعی آن تجربه و احساس کند (Barker & Galasinski, 2004, 40). این مفهوم از سوژه که تحت عنوان سوژه‌ی کارتزینی شناخته می شود، در قرن بیستم توسط متفکرین بسیاری پروبلماتیک شده است. یکی از این اندیشمندان ژاک لکان است. وی بعد از آن که سوژه را به دو بخش «آگاه» و «ناخودآگاه» تقسیم می کند، به نقد سوژه‌ی دکارتی می‌پردازد و نتیجه می گیرد «جایی که من فکر می‌کنم "من فکر می‌کنم پس هستم" جایی است که من نیستم» (Weedon, 2004,12). این نتیجه گیری لکان بدان معنا است که بخش ناخودآگاهِ ساختارِ وجودیِ سوژه در سرنوشت او بسیار تعیین کننده است. به زعم وی کودک انسانی وقتی به دنیا می‌آید، از قبل برای او نامی برگزیده شده است و اتاقی برای او در نظر گرفته شده است و «امر نمادین[۴]» برای او حضور فعال دارد. کودک وقتی زبان می آموزد به سوژه تبدیل می شود، سوژه ای که خود را در شبکه‌ی زبان، در درون یک گفتمان و یک مرز اجتماعی به تله افتاده می‌یابد که توسط دیگری بزرگ تحریک می‌شود و از آن دستور می‌گیرد (Branustein, 2003,109). پس از این، سوژه کشف می‌کند که در جهانی هست و همیشه در اوضاع و احوال و در زمان و مکان خاصی است که از لحاظ سودمندی روزمره توجیه پذیر نیست و او خود آن را برنگزیده است. اگر بخواهیم از واژگان هایدگر استفاده کنیم، وی این داده‌ی ناخواسته‌ی اوضاع و احوال جهانی را Gewerfenheit به معنای «سرنوشت کسی که به جای معینی پرتاب شده است» می‌نامد و این یعنی اوضاع و احوال واقعی جایگاه هر موجودی نخست به کلی برای او بیگانه است (هرش، ۳۹۳،۱۳۸۳). بنابراین سوژه در امر نمادین، یعنی در مواجه با دیگری بزرگ، به طور اتفاقی و کاملاً تصادفی صاحب یک جایگاه می‌شود. سوژه ممکن است جایگاه معلم، کارمند، کاسب، شاه و ... را اشغال کند. امّا این مقام و جایگاه به دلیل آنکه تصادفی است، نمی‌تواند با ارجاع به صفات واقعی و ظرفیت‌های سوژه توصیف و توجیه شود (ژیژک، ۱۷۰،۱۳۸۴). کسی که در امر نمادین جایگاه «شاه» را اشغال کرده است واجد هیچ خصلت شاهانه‌ای نیست. بنابراین سوژه به شکلی خودکار با پرسش «چه می‌خواهی؟» روبرو می‌شود، با پرسشی که از جانب دیگری بزرگ پرسیده می‌شود. یعنی دیگری بزرگ به گونه‌ای او را مورد خطاب قرار می‌دهد که

گویی دارای پاسخ این سئوال است که چرا این جایگاه به او اعطا شده است. سوژه نمی‌داند که چرا این جایگاه را در امرنمادین دارا شده است و سئوالاتی از این دست مطرح می کند که من برای دیگری بزرگ چه هستم؟ دیگری بزرگ از من چه می‌خواهد؟ و چرا من آن چیزی هستم که قرار است باشم؟ چرا این حکم و مقام را دارم؟ چرا من معلم، استاد، شاه و ... هستم؟ و خلاصه چرا من آن چیزی هستم که تو [دیگری بزرگ] می‌گویی؟ » (همان،۱۷۰). پاسخ سوژه به این سئوالات و حتی یک از آنها، چیزی است که لکان آن را فانتزی می‌نامد (Fink,1995, 54). داستان یا سناریوی فانتزی، میل[۵] سوژه را برمی‌سازد و به او یاد می‌دهد که چگونه میل کند. فانتزی یک طرح[۶] فراهم می‌کند که طی آن ابژه‌های ایجابی مشخصی در واقعیت بتوانند کارکردی به عنوان ابژه‌های میل[۷] داشته باشند (Zizek, 2008,7). امّا نکته‌ی با اهمیت اینجاست که فانتزی، سوژه را فریب می دهد که تصور کند که میل او به ابژه‌ی میل، میل خود سوژه است. امّا در اصل این میل دیگری بزرگ است که به عنوان واسطه‌ای مابین سوژه و ابژه ی گم‌شده، حداقل هویت را برای سوژه فراهم می‌کند؛ چراکه دیگری بزرگ خود شکاف خورده و شقاق یافته است و ابژه علت – میل این شکاف را می پوشاند (Zizek, 2008,10).

انواع فانتزی

در اندیشه‌ی لکان و قرائت پسالکانی‌هایی چون اسلاوی ژیژک دو نوع فانتزی قابل شناسایی است. نوع اول را ما «فانتزی فردی» می‌نامیم و علت شکل گیری آن این است که چون امر نمادین گشوده و بی پایان است، «امر خیالی[۸]» می کوشد از طریق تحمیل منظره‌ی خیالاتی خاص هر فرد این گشودگی را رام کند. به بیان دیگر امر خیالی، امر نمادین را پیرامون خیالات یا فانتزی های بنیادین میخکوب و متوقف می‌کند (دالی، ۲۰،۱۳۸۴). نتیجه‌ی این کار یعنی فانتزی سوژه از جهان، یک فانتزی فردی است که همانطور که شرح دادیم، در رابطه با روایت اسطوره ای «من واقعاً که هستم» برساخته می شود. نوع دوم فانتزی، آن فانتزی ای است که سوژه در آپاراتوس ایدئولوژیکی از جانب دیگری بزرگ دریافت می‌کند. یعنی ایدئولوژی‌ها در هر جامعه ای فانتزی‌های مشخصی را به وجود می آورند. این دو دسته فانتزی از هم غیرقابل مجزا شدن هستند و به نظر لکان جهانی خارج از این دو فانتزی وجود دارد که «امر واقع[۹]» نامیده شده و هر دو امر خیالی و امر نمادین خودشان را اطراف استحکام آن شکل می‌دهند (Brown, 2008,406).

۲- ایدئولوژی

۲-۱ مبنای نظری

در مورد ایدئولوژی سه دسته نظریه قابل تقسیم بندی است. اول نظریه های درونی که ایدئولوژی را به مثابه‌ی نظام عقاید ویژه تعریف می‌کند که دارای منطق درونی خویش است. دوم نظریه های بیرونی که در آنها بر تأثیر تعینات بیرونی بر ایدئولوژی تأکید وجود دارد. نظریه‌های مارکسیستی و نئومارکسیستی جزء این دسته قرار می‌گیرند و سوم نظریه‌های سرد که بر حسب این رویکرد، ایدئولوژی برای کنشگران اجتماعی انواع اطلاعات را برای تمرین یک «عقلانیت سوبژکتیو» فراهم می‌آورد. بدین مفهوم که در یک کنش متقابل اجتماعی ایده آل، کنشگران ایده آل، «دلایل خوبی» برای انتخاب ایدئولوژی دارند (Malrieu, 2002, 13).

لاکلائو و موفه[۱۰] در کتاب «هژمونی و استراتژی سوسیالیستی» مفهومی از ایدئولوژی ارائه می کنند که در این مقاله مورد استفاده قرار می‌دهیم. به زعم این دو، شمار کثیری دال‌های سیّال یعنی کثرت عناصر ایدئولوژیک آغازین، از طریق مداخله ی نوعی گره گاه یا نقطه‌ی آجیدن درون یک حوزه ی یکپارچه سامان می‌یابد؛ نقطه ای که دال‌ها را روکش می‌کند و به همین دلیل از سیّالیت و سرریزشدن دال‌ها جلوگیری می‌کند و معنای شان را تثبیت می‌کند. فضای ایدئولوژیک از عناصر نامتصل و نابسته ساخته می‌شود: دال‌های سیّال که هویت شان باز است توسط صورتبندی شان با سایر عناصر در یک زنجیره فراتعین می‌شوند؛ یعنی دلالت تحت الفظی آنها متکی بر مازاد دلالت استعاری شان است (ژیژک،۱۳۸۴، ۱۲۹). به شخص، نماد یا مفهومی که سایر دال‌ها حول محور آن جمع و مفصل‌بندی می‌شوند، «دال مرکزی» گویند (کسرایی و پوزش شیرازی، ۱۳۸۸، ۳۴۴).

۲-۲- ایدئولوژی شهرنشینی در دهه ی چهل ایران:

در دهه‌ی۱۳۴۰جامعه‌ی ایران در معرض یک برنامه‌ی مدرنیزاسیون دولتی قرار گرفت و روابط اقتصادی، نهادهای اجتماعی و زندگی سیاسی ایران از این برنامه‌ها تأثیر پذیرفتند. در سال ۱۳۴۱ پهلوی اول، «انقلاب سفید» خود را به همه پرسی گذاشت و به جز اصلاحات ارضی که از قبل در حال اجرا بود، پنج اصل دیگر شامل «فروش کارخانجات دولتی به منظور تأمین پول لازم برای پرداختن به زمینداران بزرگ، سهیم کردن کارگران در سود کارخانه‌ها، ملی کردن جنگل‌ها، تدوین یک قانون انتخاباتی جدید که شامل حق رأی زنان نیز می‌شد و تشکیل سپاه دانش به منظور گسترش آموزش ابتدایی در مناطق روستایی» (آوری و دیگران، ۱۳۷۲، ۱۲۸) با ۹۹/۹ درصد مورد موافقت اکثریت مردم قرار گرفت. رونق شهری و فروپاشی روابط سنتی تولید در روستا در اثر مدرنیزاسیون دولتی دو عامل تعیین کننده‌ی گسترش روند شهرنشینی در این دوران به حساب می‌آیند. توسعه‌ی شهرهای مستقل از مازاد اقتصادی روستایی و با اتکا به درآمدهای حاصل از صادرات نفت باعث جذب جمعیت زیاد به شهرها شد (حسامیان و دیگران، ۱۳۷۵، ۳۵). مهاجرت عظیم روستاییان به مراکز شهری و تحول در ساختار شهری ایران بر روابط مردم با محیط، همشهری‌ها و اقتدار سیاسی تأثیر گذاشت و شأن آنها را تا حد ناظران خاموش فرایند مدرنیزاسیون کشور فروکاهید. مهاجران روستایی که بخش اعظم جامعه‌ی فقیر شهری را تشکیل می‌دادند برای اداره‌ی زندگی شان، مجبور شدند تا خود را با شیوه‌های جدید و نامأنوس زندگی شهری وفق دهند. اقتصاد پولی، ساعات کار منظم، فقدان

کانون گرم خانوادگی، افزایش تماس‌های غیر شخصی با انسان‌های دیگر، اَشکال جدید سرگرمی و مجموعه‌های فیزیکی کاملاً متفاوت، اغلب صورت‌های جدیدی از مسکن، بهداشت عمومی، ترافیک سنگین و شلوغی را در پی داشت (میرسپاسی، ۱۳۸۴، ۱۴۰). در این میان برنامه‌های دولتی تقریباً هیچ بهبودی‌ای در وضعیت دشوار آنها پدید نیاورد. این وضعیت در میان جامعه‌ی فقیر شهری و دیگر گروه‌های اجتماعی به رویکردهای خصمانه علیه مدرنیزاسیون مجال بروز داد و واکنش‌های منفی‌ای را علیه تحمیل فرهنگ غرب محور بر انگیخت که از نظر آنها سرمنشأ گرفتاری‌ها بود و این برنامه‌ها به خاطر عدم تحقق وعده‌هایش در خصوص رفاه اقتصادی، برابری اجتماعی و نیز به خاطر ترویج مصرف گرایی بی حد و حصر، در خور سرزنش تلقی شدند (همان،۱۴۱). حساميان و همکارانش نیز نتایج مشکلات شهریِ ناشی از تحولات این دوران را چنین بر شمرده‌اند: فوق تمرکز شهری، پیدایش حاشیه نشینی در حومه‌ی شهرهای بزرگ، فقدان و کمبود تأسیسات و تجهیزات زیر ساختی در شهرها، وخامت روزافزون ارتباطات و ترافیک شهری، کمبود مسکن و بورس بازی و خرید و فروش زمین(۱۳۷۵، ۶۲).

اگر «مدرنیزاسیون دولتی» را به عنوان دال مرکزی در نظر بگیریم و سایر دال‌های سیّال را از طریق آن روکش کنیم، همه ی آنها در نقطه ای دلالتی ثابت به خود می گیرند. یکی از این دال های سیّال «شهر نشینی» یا «شهرگرایی» است که به معنای افزایش رفاه اجتماعی، ترقی و خروج از تحجر روستا معنی می‌شود و «ایدئولوژی شهرگرایی» را می سازد.

روش تحقیق

در این مقاله فیلم آقای هالو ساخته ی داریوش مهرجویی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. دلیل این انتخاب آن است که این فیلم، فیلم مهمی در تاریخ سینمای ایران است و دو مفهوم ایدئولوژی و فانتزی را نیز می توان به خوبی در آن تحلیل کرد. روش تحقیق مورد استفاده در این مقاله، تحلیل روایت است. تحلیل روایی فیلم، شاخه ای از تحقیق نشانه شناسی است که در دهه‌ی ۱۹۷۰ رواج یافته است. تحلیل روایت در فیلم ها در جستجوی روابط طبیعی و انگیزه مند شده، بین دال ها و جهان داستان است تا نظام عمیق تر مناسبات فرهنگی را آشکار کند که از طریق شکل روایت بیان می‌شود (Stam& Burgoyne& Flitterman, 2005,70). در حالی که متفکرینی چون «ولادیمیر پراپ»، «رولان بارت»، «سیمون چتمن» و ... درباره‌ی روایت نظریه پردازی کرده اند، چارچوب روشی این مقاله مشتمل بر نظریه‌ی «دیوید بوردول» درباره‌ی روایت، «مایک کورمک» درباره‌ی بررسی روایی ایدئولوژی و مفهوم «نگاه خیره»ی اسلاوی ژیژک در قرائت ایدئولوژی است که در ادامه به معرفی آنها می پردازیم.

«بوردول» دو عنصر اصلی در تحلیل روایت را «داستان» و «گفتمان» معرفی می‌کند. وی «داستان» را به مثابه‌ی زنجیره‌ی زمانی و علت و معلولیِ حوادثی که در محدوده‌ی زمانی و مکانی خاصی رخ می‌دهند، تعریف می‌کند و «گفتمان» را انتظام و ارائه‌ی بالفعل داستان فیلم در نظر می‌گیرد (بوردول، ۱۳۷۳، ۱۰۵). به باور وی اصولی که گفتمان را به داستان ارتباط می‌دهند روابط علّی، زمان و مکان هستند(همان، ۱۰۹). بوردول عقیده دارد که دو فاکتور در روایت می توانند به عنوان علت کارکرد داشته باشند: شخصیت ها و رخدادها. شخصیت در این مقاله معادل سوژه است و رخدادها حوادث طبیعی یا کنش‌های اجتماعی هستند(بوردول و تامسون، ۱۳۷۷،۷۷). از نظر بوردول فیلم روایت دارد امّا راوی ندارد(لوته، ۱۳۸۶، ۴۱). از این رو با توجه به هدف این مقاله برای فیلم یک «مؤلف پنهان» در نظر می‌گیریم که مترادف با نظام ارزش های ایدئولوژیکی است که متن به شکل غیر مستقیم و با ترکیب همه‌ی منابع نشان می‌دهد (همان،۳۱).

«مایک کورمَک» در تحلیل ایدئولوژی فیلم‌های روایی چند عنصر را به لحاظ روشی مهم می‌داند.

محتوا: به نظر وی می‌توان در جملات صریح، انتخاب واژگان، بازنمایی شخصیت ها و کنش هایی که در فیلم رخ می‌دهد، ایدئولوژی را ردیابی کرد. این چهار زیر مقوله، نگاه مشخصی از واقعیت را برای مخاطب تدارک می‌بینند.

ساختار: ساختار فیلم نتیجه‌ی رخدادهای فیلم است. در فیلم های روایی رخدادها می‌توانند کنش پیچیده کننده، گره افکنی روایت باشند که این امکان وجود دارد که آنها را جزئی از ایدئولوژی فیلم به حساب آوریم. همین طور نوع گره گشایی فیلم نیز گاه متناسب با ایدئولوژی و گاه در مقابل آن قرار خواهد گرفت.

غیاب: عبارتست از آنچه که فیلم نشان نمی‌دهد امّا بیننده باید آن رخدادها و دیالوگ ها را خود کشف کند (Cormack,1992,30-33).

مفهوم دیگری که در تحلیل ایدئولوژی در این مقاله مورد استفاده قرار می‌گیرد اصطلاح «نگاه خیره» است. ژیژک می‌گوید در هر فیلمی باید به دنبال این بود که از چه مرجعی به روایت فیلم نگاه می‌شود. به عنوان مثال در فیلم های چاپلین نگرش دیگرآزارانه نسبت به کودکان چیزی نیست مگر نگاه خود کودکان به کودکان و یا در آثار دیکنز مرجع ستایش صمیمیت و شادی جهانِ فقر، نگاه اشرافیت به آن است(ژیژک، ۱۳۸۴، ۱۶۰).

تحلیل فانتزی

در این مقاله زیبایی شناسی فیلم آقای هالو مورد توجه قرار نمی گیرد و برای تحلیل، ابتدا فیلم را بر اساس بخش‌هایی مجزا از «متن دیداری» به «متن نوشتاری» تبدیل می‌کنیم. هر بخش مشتمل بر یک یا چند سکانس است. سپس برای توصیف و تحلیل فانتزی، فیلم را به مثابه‌ی متنی در نظر می‌گیریم که هیچ ارتباطی با شرایط فرهنگی، شناختی، پدیدارشناسانه و اجتماعیِ بیرون از خود ندارد و تنها الگوی نظری خود یعنی مفهوم فانتزی را در آن پی می‌گیریم. سپس این سئوالات را پاسخ می دهیم و آنها را مرتب می کنیم:

۱- سوژه‌ی فیلم چه کسی است؟ این سوژه در مواجهه با چه دیگری

بزرگی در روایت فیلم حضور دارد؟

۲- سوژه دارای چه میلی است؟

۳- چه رخدادها و کنش هایی تشکیل دهنده‌ی فانتزی سوژه هستند؟

۴- ابژه – علت میل سوژه چه کسی یا چه چیزی در روایت فیلم است؟ این ابژه چه نقشی در فانتزی سوژه دارد؟

۵- ابژه – علت میل چه ارتباطی با دیگری بزرگ دارد؟

۶- آیا فانتزی سوژه سناریوی خود سوژه است یا به دیگری بزرگ تعلق دارد؟

۷- با پاسخ به سئوال ششم، میل سوژه میل دیگری بزرگ است یا نه؟

تحلیل ایدئولوژی

برای تحلیل ایدئولوژیِ فیلم آقای هالو، دانش زمینه ای از فضای ایدئولوژیک دوران ساخت فیلم به عنوان پیش انگاشت در تحلیل حضور دارد و این سئوالات پاسخ داده می شوند.

۱- شخصیت های فیلم چگونه بازنمایی می‌شوند؟ چه کنش ها و دیالوگ هایی به کار می‌برند؟

۲- با پاسخگویی به سئوال فوق، چه واقعیتی و به چه شکلی توسط فیلم عرضه می‌شود؟

۳- گره افکنی و گره گشایی در ساختار روایت به چه گونه است؟

۴- آیا این گره افکنی و گره گشایی به ایدئولوژیِ خاصی مربوط هستند یا نه؟

۵- مرجع نگاه فیلم چه کس یا چه چیزی است؟ این نگاه مرتبط با چه ایدئولوژی ای است؟

۶- با توجه به دانش زمینه ای درباره ی شریط اجتماعی – سیاسی حاکم بر دوران ساخت فیلم، ایدئولوژیِ فیلم با ایدئولوژیِ شهرگرایی همنوا یا ضد آن است؟

اعتبار روش

بنا به نظر «دونالد پُل کینگورن[۱۱]» اعتبار یک تحلیل روایی به وسیله‌ی جزئیات غنی و توصیفات آشکار کننده تصدیق می‌شود و در یک تفسیر روایی تحلیل گر باید تفاسیرش را برای خواننده توجیه کند (Polkinghorne, 2007,483). در این تحقیق نیز تلاش می‌شود تا روایت فیلم با ذکر جزئیات و به طور دقیق مورد بررسی قرار گیرد و در هر مرحله توضیحات ریز ارائه گردد و به اصل دیالوگ های فیلم ارجاع لازم داده شود. به علاوه ترکیب چند روش در تحلیل، اقدامی برای تضمین اعتبار از طریق «سه سویه سازی نظری» است.

تحلیل فیلم آقای هالو

بخش بندی فیلم:

بخش یکم: «آقای هالو» در روستای خود در حال خداحافظی کردن از بستگانش است. او قصد دارد برای ازدواج به شهر برود. مادرش گریه می‌کند و به او می‌گوید «میذاشتی همین جا یه دختر خوب برات می‌گرفتم» و دوربین چهره‌ی دختر چادر به سری را نشان می‌دهد. او به مادرش می‌گوید که «جنگ اشعار و کلمات قصار» را هم با خود می‌برد. گفتمان فیلم نشان می‌دهد که «آقای هالو» در شهر باید «آقای محمدی پور» را پیدا کند تا به او کمک نماید.

بخش دوم: «آقای هالو» با اتوبوس به تهران می‌آید. در لحظه‌ی ورود، چمدان او را کسی با خود می‌برد. او نمی‌فهمد که چمدان دزدیده شده است و آن را از بلیط فروش ترمینال مطالبه می‌کند. امّا او را از ترمینال بیرون می‌کنند.

بخش سوم: «آقای هالو» در شهر به دنبال «مسافرخانه‌ی صداقت» می‌گردد. در راه با دیدن ساختمان بلندی می‌گوید «حقیقتاً که صنعت پیشرفت شایانی کرده است.» او گرفتار در شلوغی شهر است، به سختی از خیابان رد می‌شود و عکس‌های زنان در ویترین مغازه‌ها و پوستر فیلم‌ها توجهش را جلب می‌کند.

بخش چهارم: مسافرخانه‌ی صداقت به هتل توریست تغییر اسم داده است و «آقای محمدی پور» که صاحب آنجا بوده ورشکست شده و رفته است. «آقای هالو» در همین هتل اتاق می‌گیرد تا هتل دار آدرس «محمدی پور» را برای او پیدا کند.

بخش پنجم: «آقای هالو» در بالکن هتل موسیقی گوش می‌دهد و شهر را نگاه می‌کند. وقتی می‌خوابد در رؤیای او زن موبلوندی به سراغ او می‌آید. او که ترسیده و متعجب است دیوان اشعار خود را باز می‌کند و شعری می‌خواند. زن دفترچه را از او می‌قاپد و وی از خواب بیدار می‌شود.

بخش ششم: هتل دار آدرس «آقای محمدی پور» را به او می‌دهد.

بخش هفتم: «هالو» سوار بر تاکسی با راننده حرف می‌زند و به او می‌گوید که برای امر خیر به تهران آمده و خوشوقت است که با راننده آشنا شده است. او خط خوبش را در دفترچه به راننده نشان می‌دهد.

بخش هشتم: مغازه‌ی «آقای محمدی پور» (بنگاه معاملات ملکی) بسته است و او از لباس عروس پشت ویترین مغازه‌ای خوشش می‌آید و داخل مغازه می‌شود.

بخش نهم: مغازه دار او را تحویل می‌گیرد و در اینجاست که «آقای هالو» زنی را می‌بیند که مشغول پرو کردن لباس است. فروشنده از مرغوبیت لباس حرف می‌زند «آخرین مدل جدیده. مال پاریسِ داداش» زن لباس را می‌بیند و از آن خوشش می‌آید. وقتی فروشنده اندازه‌ی قامت عروس را از «هالو» می‌پرسد «هالو» به زن اشاره می‌کند و می‌گوید «یحتمل اندازه‌ی ایشون باید باشه». زن لباس را برای اندازه گرفتن می‌پوشد و دور «هالو» می‌چرخد و

می‌خندد. «آقای هالو» از خود بی خود شده است و در رؤیایش زن عروس او می‌شود.

بخش دهم: زن مغازه را ترک می‌کند. «آقای هالو» مبهوت به خروج زن نگاه می‌کند. زن دوباره بر می‌گردد و از فروشنده می‌خواهد که شاگردش را برای همراهی او در این شلوغی بفرستد. «آقای هالو» به زن می‌گوید «جسارتاً اگر اجازه بفرمایید بنده در این مورد اقدام می کنم...صلاح نیست سرکار در این شلوغی خیابان تنها بروید.» او زن را تا دم ماشین‌های شمیرانات همراهی می‌کند. زن از او می‌خواهد تا به خانه‌ی آنها برود. «هالو» کماکان محو زن است ولی با او نمی‌رود و می‌فهمد که فردا زن دوباره به مغازه‌ی لباس فروشی می‌آید.

بخش یازدهم: در هتل، «هالو» مشغول نوشتن است «دوشیزه خانمی را ملاقات کردم. در هر صورت فردا صبح خدمت جناب آقای محمدی پور می‌رسم تا ایشان در این مورد اقدام نمایند. »

بخش دوازدهم: «آقای هالو» به بنگاه «آقای محمدی پور» می‌رود. «محمدی پور» او را به جا می‌آورد.گفتمان فیلم نشان می‌دهد که آنها همدیگر را در روستا قبلاً ملاقات کرده‌اند. در بنگاه، «محمدی پور» و دوستانش از «هالو» می‌خواهند که برای فروشنده‌ی زمینی وانمود کند که خریدار است و «هالو» می‌پذیرد.

بخش سیزدهم: «هالو» در ماشین «محمدی پور» و دوستانش می‌گوید «قانون طبیعت را بنا به فرمایش ریاست مطبوع نمی‌توان نادیده گرفت» و از «محمدی پور» می‌خواهد که برای ازدواج، یاری‌اش رساند. «آقای محمدی پور» هم می‌پذیرد.

بخش چهاردهم: آنها «هالو» را به بیابان‌های اطراف شهر می‌برند و با مردی ملاقات می‌کنند که «هالو» قرار است زمین او را بخرد. متری را به «هالو» می‌دهند تا او خود اندازه‌ی زمین را بگیرد و وقتی متر از دستش خارج می‌شود، «هالو» به دنبال آن می‌دود. بعد از پسندیدن زمین، «هالو» حاضر نمی‌شود قول‌نامه را امضا کند؛ چراکه از نظر او «امضا مسئولیت داره» و به فروشنده حقیقت را می‌گوید. فروشنده ناراحت شده آنجا را ترک می‌کند و دوستان «محمدی پور» «هالو» را کتک زده و در بیابان رهایش می‌کنند و «هالو» زیر لب با لباس‌های خاک آلود تکرار می‌کند «قوم الظالمین».

بخش پانزدهم: «هالو» شب هنگام شعری را در دیوان‌اش می‌خواند «سحرم دولت بیدار به بالین آمد.گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد.» دوربین دیزالو می‌شود بر روی «هالو» در فردا عصر دم مغازه‌ی خیاطی که او منتظر زن است.

بخش شانزدهم: زن از او می‌خواهد که با هم به بالا(شمیرانات یعنی محل زندگی زن و پدرش) بروند. در راه «هالو» عطر گل رازقی را به زن هدیه می‌دهد. زن عطر را بو می‌کند و می‌گوید که اتفاقاً عطرش تمام شده بود و ادامه می‌دهد «چند وقت پیش یکی از آشناها یه ادکلن بهم داد. نمی‌دونی چه بویی داشت. مال کویت بود.»

بخش هفدهم: کافه‌ی «فتح ا... خان» جایی است که زن و پدرش در آن زندگی می‌کنند. زن به فتح ا... خان می‌گوید «سلام بابا». «فتح ا... خان» به زن می‌گوید «اینو کجا تور کردی؟» و به زن می‌گوید که «حبیب» منتظر اوست. زن به دیدن «حبیب» در اتاق می‌رود و لباسی که تازه خریده را به او نشان می‌دهد. «آقای هالو» در حیاط می‌نشیند و «فتح ا... خان» برای او غذا می‌آورد.

بخش هجدهم: «هالو» برای «فتح ا...» توضیح می‌دهد که چون خطش خوب است در روستا کار دفتری می‌کند. عکسش را که به عنوان کارمند جدی در روزنامه چاپ شده است را به فتح ا... نشان می‌دهد و می‌گوید «خیلی‌ها در ولایت می‌خواهند دخترشان را به من بدهند. ملّاک‌های عمده، تجّار، اعضای اداره جات» و به «فتح ا...» می‌گوید که فردا برای امر مهمی باید با او حرف بزند.

بخش نوزدهم: «حبیب» کافه را ترک می‌کند و «فتح ا...» «هالو» را به اتاق زن راهنمایی می‌کند و می‌گوید «برو خوش باش. برو به عشقت برس».

بخش بیستم: در اتاق، «هالو» در مقابل مهری خجلت زده است و می گوید: «بنده اطلاع دارم در تهران تفاوت می‌کند دختر خانم‌ها معاشرتی هستند» .

بخش بیست و یکم: زن زودتر از او بیدار می‌شود و به کنار آب روان داخل باغ می‌رود. «هالو» نیز بیدار شده و به دنبال زن می‌رود. «هالو»به زن سلام می‌کند ولی پاسخی نمی‌شنود و می‌گوید «باور کنید از نگاه اول که سرکار را زیارت کردم آن چنان شیفته و گرفتار شدم که تاکنون سابقه نداشته است. تمنا می‌کنم بی مهری نفرمایید. بنده صرفاً به خاطر شما اینجا آمده ام.» زن که نام او «مهری» است سبیل‌های «هالو» را مسخره می‌کند. «هالو» به زن می‌گوید که انگشتری را که دوست دارد برای او می‌خرد و «مهری» از خوشحالی او را در آغوش می‌گیرد.

بخش بیست و دوم: «هالو» در آرایشگاه سبیل‌های خود را کوتاه می‌کند و در مغازه‌های گوناگون انگشتر، پارچه، لباس و کفش زنانه می‌خرد. دوربین بر پول دادن او مدام تأکید می‌کند.

بخش بیست و سوم: «هالو» دوباره به کافه‌ی «فتح ا...» بر می‌گردد. «مهری» به قیافه‌ی جدید «هالو» می‌خندد و «هالو» هدیه‌ها را به «مهری» می‌دهد و زن خوشحال و ذوق زده می‌شود.

بخش بیست و چهارم: «هالو» از «فتح ا...» «مهری» را خواستگاری می‌کند. «فتح ا...»که تعجب کرده است می‌گوید «ببین چی داره می‌گه...برادر من... قربونت برم...عوضی فهمیدی مهری که دختر من نیست اون اینجا کار می‌کنه... آره جونم کار می‌کنه ...کاسبه...از من می‌شنوی فکرشو از کلت بیرون کن. بشین نیست می‌پره». «هالو» با شنیدن این حرف شوک زده می‌شود و آهنگ حزن آلودی در پس زمینه به گوش می‌رسد.

بخش بیست و پنجم: «هالو» در اتاق به «مهری» از میزان درآمدش حرف می‌زند و می‌گوید که آب توبه بر سرش می‌ریزد ولی زن قبول نمی‌کند. «هالو» می‌گوید «قَسَمِت می‌دم جوابم نکن. مهری جانم قسمت می‌دم» و زن پاسخ می‌دهد «نمی‌تونم دست از سرم بردار.»

بخش بیست و ششم:«حبیب» وارد می‌شود و «مهری» از او به گرمی استقبال می‌کند. «هالو» به «حبیب» می‌گوید که از «مهری»

خواستگاری کرده است ولی «مهری» با ترس می‌گوید «دروغ می‌گه». «حبیب» به شدت «هالو» را کتک می‌زند او را از اتاق «مهری» بیرون کرده و تمام هدیه‌ها را به بیرون پرتاب می‌کند. «فتح ا...» هزینه‌ی اقامت «هالو» در کافه‌اش را از او می‌گیرد و از شاگردش می‌خواهد که وسایل «هالو» را جمع کند. «هالو» خون آلود همچنان حیرت زده است. «هالو» وسایلش را برمی‌دارد و دوربین، کتاب اشعارش را نشان می‌دهد که «هالو» آن را در کافه می‌گذارد و می رود.

بخش بیست و هفتم: در راه بازگشت «هالو» «مهری» را با لباس عروس در رؤیاهایش تصور می‌کند و درمانده و بی‌رمق به مرد کنار دستی‌اش می‌گوید «سفر بسیار چیز خوبی است آدم را پخته می‌کند» و دوربین از نگاه «هالو» خیابان‌های شهر را نشان می‌دهد و فیلم تمام می‌شود.

روایت فیلم

داستان فیلم «آقای هالو» درباره‌ی مردی است که از روستا به شهر می‌آید، نمی‌تواند با زندگی شهری کنار بیاید، در انتها سرخورده شده و به روستا باز می‌گردد. اولین عنصر روایی فیلم «تغییر مکان» یعنی جابجایی از روستا به شهر است که طی آن شخصیت اول فیلم یعنی «هالو» با روابط، کنش‌ها و فضای شهری روبرو می‌شود؛ چیزهایی که در روستا وجود نداشته است. این تغییر مکان به مثابه‌ی علیتی عمل می‌کند که برسازنده‌ی معنای کلی روایت یعنی روایت سفر و کسب تجربه است. کنش‌ها و رخدادهای دیگری نیز در این فیلم وجود دارند که روایت فیلم را معنادار می‌کنند. کنش عاشق شدنِ هالو او را وارد روایت مهری می‌کند؛ زنی که در مهمانسرایی با پدری قلابی، کار می‌کند و اسیر پدرسالاری «حبیب»، فاسق خود، است. یکی از رخدادها، عدم کنش ورزیِ «هالو» در مناسبات شهری در وانمود کردن دروغین خریدار جعلی است که منجر به کتک خوردن او به دست شهرنشینان می‌شود. رخداد دیگر، آن هنگام است که «حبیب»، «هالو» را به دلیل خواستگاری از زن به شدت کتک می‌زند و وسایلی را که برای زن خریده از اتاق به بیرون می‌اندازد. مجموعه‌ی این عناصر تکمیل کننده‌ی تیتراژ ابتدای فیلم هستند، تیتراژی که نما به نما عریان شدن «هالو» را نشان می‌دهد که در انتها کلاه بزرگی بر سر او می‌رود؛ یعنی سفر «هالو» به شهر برای او فریب خوردگی به همراه داشته است.

تحلیل فیلم

دیگری بزرگ در این فیلم «روستا» است. می‌دانیم این دیگری بزرگ سنت‌ها و قوانین سفت و سختی دارد که در آن سوژه به مثابه‌ی «جا نگه داری» است که ما بین دال‌های «انسجام گروهی» و «خویشاوندی» مفقود می‌شود. این دیگری بزرگ از سوژه، یعنی «آقای هالو»، می‌خواهد که میان «بد» و «بدتر» یکی را انتخاب کند. «بد» برای سوژه چیزی است که برای او در امر نمادین و در اینجا یعنی «ازدواج» تعریف شده است. یعنی در این فیلم خواست دیگری بزرگ در کلام مادر نمود پیدا می‌کند که در بخش یکم به هالو می‌گوید «میذاشتی همین جا یه دختر خوب برات می‌گرفتم » و دوربین دختری را نشان می‌دهد که سوژه باید با سرسپردگی به اقتدار نام پدر بر سر میل خود سازش کند و تن به انتخاب از پیش انتخاب شده بدهد. «آقای هالو» سوژه‌ی این روایت در مقابل دیگری بزرگ روستا فانتزی خود را می‌سازد تا «بدتر» را انتخاب کند. تا تنها لحظه‌ای که در آن عملاً آزاد است را فراهم کند. فانتزیِ «هالو» از این انتخاب بدتر مایه می‌گیرد که چه می‌شود اگر او به شهر می‌رفت و خود، زنی را به همسری انتخاب می‌کرد؟ چه می‌شود که او به گریه‌ی مادر «نه» بگوید و خود میزان فاصله‌اش را از دیگری بزرگ تعیین کند؟ این فاصله را او در فانتزی‌اش در مقابل خواست دیگری بزرگ مطرح می‌کند. در بخش هجدهم که او با «فتح ا...خان» حرف می‌زند، «هالو» گمان می‌کند «فتح ا...» پدر «مهری» است. این گمان، همان مواجه با استعاره‌ی پدری است و آنچه که «هالو» به «فتح ا...» می‌گوید را می توان پاسخ سوژه به دیگری بزرگ در نظر گرفت. او برای دیگری بزرگ روستا «کارمند جدی»‌ای است که چون خط خوبی دارد در دفتر مشغول به کار است. حتی برای او مزایای زیادی در نظر گرفته‌اند و اوست که می‌گوید «خیلی‌ها در ولایت می‌خواهند دخترشان را به من بدهند. ملّاک های عمده، تجار، اعضای اداره جات». «هالو» همین جاست که می‌خواهد از دیگری بزرگ فاصله بگیرد و در فانتزی‌اش راهی شهر می‌شود تا میل خود را خود سناریونویسی کند. میلی که از پیش میل به ازدواج است چراکه «قانون طبیعت را بنا به فرمایش ریاست مطبوع نمی‌توان نادیده گرفت».

در فانتزیِ او شهر جای شلوغ و پر ازدحامی است. در بخش سوم، گفتمان فیلم صدای ممتد بوق ماشین‌ها را برای تأکید بر این امر، در پس زمینه‌ی نماها به گوش می‌رساند. ساختمان‌های بلند نشانه‌ی آن است که «حقیقتاً که صنعت پیشرفت شایانی کرده است» و بی بند و باری در آن جریان دارد. دوربین با تأکید بر عکس زنان نیمه عریان در ویترین مغازه‌ها و پوستر زنان نیمه برهنه‌ی بر سردر سینماها این بی بندو باری شهری را نشان می‌دهد. علاوه بر مظاهر فضای شهری، روابط میان آدم‌ها نیز با آنچه در روستا جریان دارد متفاوت است. از «هالو» خواسته می‌شود که نقش خریدار قلابی را بازی کند و وقتی او از امضا کردن امتناع می‌کند و می‌گوید «امضا مسئولیت داره» همه چیز لو می‌رود و او بابت التزامش به قانون دیگری بزرگ روستا، در احترام به جایگاه شغلی‌اش، کتک می‌خورد. در شهر دزدان آماده‌اند تا اموال او را بدزدند و هیچ کس هم جواب‌گوی او نیست(بخش دوم). «فتح ا... خان» که به ظاهر پدر مهربان زن است که «هالو» را تحویل می‌گیرد و مهربانانه به او می‌گوید «اگه چیزی می‌خوای نوکرت برات بندگی می‌کنه»، در انتهای روایت صورت حساب ۱۴۵ تومانی (حقوق «هالو» با مزایا در روستا ۴۰۰ تومان است) را در خون آلودگی همراه با سرخوردگی «هالو» جلویش می‌گذارد. گدای علیل شهری که «هفت هشت سر عایله دارد» نیز واقعاً افلیج نیست و در سکانسی که از گرفتن پول خوشحال است شروع به قر دادن می‌کند و دوربین «هالو» را نشان می‌دهد که به

این کنش می‌خندد. خنده‌ای که نشان از قضاوت «هالو» (یا قضاوت نگاه خیره‌ای) از شهر را در خود مخفی دارد. پس شهر در فانتزی او جایی است پر از نیرنگ و حیله‌ی شهرنشینان که زندگی در آن دشوار و آکنده از سختی است و در این شهر است که او به دنبال «میل خود» آمده است.

در بخش نهم، گفتمان فیلم، یک رؤیا در فانتزی را نشان می‌دهد. «آقای هالو» با دیدن زن شهری در رؤیای خود او را در لباس عروسی می‌بیند که «یحتمل» اندازه‌ی این زن است. میل او که پیشاپیش برای او وجود دارد این زن ناشناخته‌ی شهری را نشانه می‌رود. این زن «مهری» نام دارد. دال «مهری» از مهر و محبت همسر، از مخزن دال‌های امر نمادین مشتق شده است. اعتراف «هالو» به «مهری» در بخش بیست و یکم «باور کنید از نگاه اول که سرکار را زیارت کردم آن چنان شیفته و گرفتار شدم که تا کنون سابقه نداشته است...» نشان می‌دهد که او به میل خود پاسخ گفته است و با داشتن این زن می‌تواند از هستی خود چشم پوشی کرده و به سمت معنایی حرکت کند که آزادی انتخاب در مقابل دیگری بزرگ را به اسم او می‌زند. امّا گفتمان فیلم در بخش‌های هفدهم و بیستم به مخاطب نشان می‌دهد که «مهری» زنی ناسالم است و این اطلاعات، پیش از آگاهی «هالو» در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد. سئوالی که می توان اینجا پرسید آن است که چرا این زن باید ناسالم از آب درآید و این اطلاعات ، این دانشِ مازادِ سوژه‌ای که قرار است بداند، از کجا آمده است؟

این زن که در بخش نهم با مغازه دار لودگی می‌کند، زنی است که به دروغ «فتح ا...» را پدر خود می‌داند، زنی بدون هویت است که عاشق مادیات است (در بخش شانزدهم او از مردی غریبه عطر دریافت می‌کند و با خوشحالی بچه‌گانه‌ای می‌گوید «چند وقت پیش یکی از آشناها یه ادکلن بهم داد. نمی‌دونی چه بویی داشت مال کویت بود». در بخش بیست و یکم وقتی می‌فهمد که «هالو» برای او یک انگشتر خواهد خرید او را به آغوش می‌گیرد.) این زن زنی است که «فتح ا...» در توصیفش می‌گوید«... از من می شنوی فکرشو از کلت بیرون کن بشین نیست. می‌پره ». این «بشین نبودن» در کنار سایر صفات زن که ما به صورت منفی برشمردیم، نشان می‌دهد که آن دانش مازاد از جانب دیگری بزرگ روستا آمده است. یعنی «هالو» در فانتزی خود زنی را قرار می‌دهد که خواست دیگری بزرگ روستا آن را برساخته است و به او می‌گوید که اگر «بدتر» را انتخاب کند و دستور ایجابی مادر را نپذیرد، در شهر چیزی به جز یک زن ناسالم نصیب او نخواهد شد. امّا «هالو» باز هم مقاومت می‌کند. او که می‌داند «در تهران تفاوت می‌کند دختر خانم‌ها معاشرتی هستند» حتی حاضر می‌شود آب توبه بر سر زن بریزد و به میل خود وفادار بماند امّا پاسخ زن به او یک «نه» است: «نمی تونم. دست از سرم بردار». «نه»ی زن به هالو به خاطر ترس از «حبیب» است. این «حبیب» چه کسی است؟ برای پاسخ به این سئوال این نظریه‌ی لکان را به خاطر بیاورید که سوژه میان «آگاه» و «ناخودآگاه» شکاف خورده است و ناخودآگاه مملو از میل دیگری است. «هالو» در ناخودآگاه خود اقتدار فراخود روستا را حمل می‌کند. این اقتدار، به شکل سوژه‌بودگی «حبیب» در فانتزی «هالو» نمادین می‌شود. مردی که همه به او احترام می‌گذارند و به مثابه‌ی کسی که «هالو» را از سر قدرت تحقیر می‌کند «ناز سبیلت که یه طرفش جِسته یه طرفش نِجسته» ظاهر شده و با خشونت زن را از او دریغ می‌کند.

پس می‌توان نتیجه گرفت که فانتزی «هالو»، فانتزی دیگری بزرگ روستا در تصویرکردن مصائب زندگی شهری است و فانتزی‌ای است که به سوژه اجازه می‌دهد خود انتخاب کند امّا این انتخاب به فاجعه‌ای تروماتیک تبدیل می‌شود و سرنوشت سوژه شبیه آن مردی می‌شود که دزدی در کوچه‌ای تاریک به روی او اسلحه می‌کشد و می‌گوید یا پول یا جانت. «هالو» می‌خواهد جانش را بدهد امّا دست آخر پولش را می‌دهد تا فانتزی او فانتزی‌ای باشد که واقعیت زندگی‌اش را در پذیرش دختری که مادرش برای او در نظر گرفته است، حمایت و تقویت کند. از این رو اگر «هالو» که دیگر پخته شده است «سفر بسیار چیز خوبی است آدم را پخته می‌کند» به روستا بازگردد با چه کسی به جز دختر چادری اول فیلم ازدواج خواهد کرد؟

ابژه‌ای که در این فیلم سوژه درگیر آن است «جُنگ اشعار و کلمات قصار» «هالو» است. او در فانتزی‌اش از همان ابتدا این دیوان شعر را همراه خود دارد. او این دیوان را در مقابل وسوسه‌های جنسی شهر قرار می‌دهد تا از او محافظت کند(بخش پنجم). «هالو» وقتی می‌خواهد به دیدار زن شهری برود از این دیوان تفأل می‌کند و شعر« سحرم دولت بیدار به بالین آمد. گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد» بر میل او به مهری صحه می‌گذارد. امّا این دیوان اشعار چیست که هرچند هالو آن را ارزشمندتر از پول هایش می داند در انتهای روایت آن را رها کرده و به روستا بازمی‌گردد؟

این دیوان شعر، اندرزهای دیگری بزرگ روستا و مخزن جملات عاشقانه در ادبیات کهن دیگری بزرگ است. چکیده‌ای از امکان وصال به معشوق و غلبه بر غم هجران است. ابژه‌ای که ممکن بودنِ انتخاب معشوق را به سوژه وعده می‌دهد. یعنی اگر برای دیگریِ بزرگِ صُلب ازدواج چیزی جز کارکرد اجتماعی ازدواج نیست؛ این ابژه، شکافِ فقدان عشق فردی را پوشش می‌دهد تا فانتزی سوژه حول این امرِ ناممکن شکل بگیرد. امّا وقتی فانتزی سوژه به انحصار دیگری بزرگ در می‌آید و «هالو» از زن شهری به اجبار چشم پوشی می‌کند، دیوان اشعار به چیز زائدی تبدیل می‌شود که «هالو» آن را، یعنی وعده‌های عاشقانه‌ی امر نمادین را، رها می‌کند و شبیه انفجاری می‌شود که یک آن نمود پیدا می‌کند و سپس به روستا بازگشته و به اقتدار دیگری بزرگ تن می‌دهد.

ایدئولوژی فیلم

محتوا

شخصیت آقای هالو: نام شخصیت اول فیلم «آقای هالو» است. در هیچ کجای روایت فیلم اسمی خاص برای او از زبان سایر شخصیت‌ها بکار برده نمی‌شود. از این رو انتخاب نام «هالو» به معنای یک انسان ساده دلِ فریب خور، پیش فرض مخاطب در مواجهه‌ی با اوست. چمدان «هالو» در بدو ورودش به تهران دزدیده

می‌شود و این نشان می‌دهد که وی هیچ گونه شناختی نسبت به محیطی که وارد آن شده است، ندارد. مواجهه‌ی او با «مهری» در مغازه‌ی لباس فروشی شخصیت او را مردی بازنمایی می‌کند که با یک نگاه، شیفته‌ی زن شهری می‌شود و در همان موقع در رؤیای خود با زنی ازدواج می‌کند که درباره‌ی او چیزی نمی‌داند. از این رو وی شخصیتی است که عقلانیت در کنش ورزی‌اش وجود ندارد. اصرار او بر ارتباط با این زن تا جایی پیش می‌رود که مخاطب پیش از او به «ناسالم بودن» زن پی می‌برد و جهالت او در عدم درک نشانه‌های یک زن هرجایی بر هالو بودن وی صحه می‌گذارد. به همین نسبت کنش‌های او نیز از قبل دستکاری و طراحی شده به نظر می‌رسد. «هالو» که حاضر نیست نقش خریدار قلابی را بازی کند به سادگی فریب بازی نمایشی زن در معرفی «فتح ا... خان» به عنوان پدرش را می‌خورد و تا آخرین رمقش برای به دست آوردن زنی می‌جنگد که نشانی از علاقه به «هالو» را در کنش‌هایش نمی‌توان یافت. در بخش چهاردهم وقتی «هالو» برای خرید زمین به بیابان‌های اطراف شهر برده می‌شود، سرِ متر را به او می‌دهند تا زمین را خود اندازه بگیرد در لحظه‌ای که متر از دست «هالو» خارج می‌شود، او عاجزانه به دنبال متر می‌دود. این سکانس تمهیدی سینمایی است که به صورت استعاری نشان می‌دهد که «هالو» از «اندازه گیری» در روابط انسانیِ مترِی اطلاعی ندارد. در بخش بیست و دوم «هالو» از مغازه‌های مختلف برای «مهری» کالاهای متفاوتی هدیه می‌خرد. در همه‌ی این نماها دوربین کیف پول «هالو» را نشان می‌دهد که مدام از موجودی آن کم می‌شود و او در روابط پول محورانه با پرداخت پول مثل سایرین بدون مشکل است.

شخصیت مهری: اولین سکانسی که ما به عنوان بیننده با «مهری» آشنا می‌شویم، در بخش نهم در مغازه‌ای است که وی در آن مشغول پروی لباس است. خنده‌های وی نامعمول و رابطه و نوع حرف زدنش با صاحب مغازه نیز عجیب و غریب است. علاقه‌ی وی به کالاهای مصرفی در بخش‌های شانزدهم و بیست و یکم اطلاعاتی درباره‌ی شخصیت زنی را نمایش می‌دهد که به نظر می‌رسد سرمایه‌ی فرهنگی چندانی ندارد و «ناسالم بودن» وی به طورکل بین او و مخاطب فاصله می‌اندازد. امّا چرا باید «هالو» در میان این همه زن شهری عاشق یک زن ناسالم شود؟ مگر درصد زنان ناسالم شهر چقدر است که به طور اتفاقی انتخاب او چنین زنی است؟ هر چند «هالو» هالوی روایت است امّا از نظر ما انتخاب از پیش موجودی در این میان در کار بوده و به فضای شهری به گونه‌ای جهت‌دار نگریسته است. اینکه «مهری» هیچ محبتی به «هالو» نشان نمی‌دهد نیز او را جزئی از دایره‌ی سرد روابط شهری قرار می‌دهد.

سایر شخصیت‌ها: بازیگری که نقش «آقای محمدی پور» را بازی می‌کند، در نقش «فتح ا... خان» نیز قرار می‌گیرد و به همین نسبت دوستِ «آقای محمدی پور» در بنگاه معاملات ملکی نیز نقش گدای افلیجی که در واقع افلیج نیست را بازی می‌کند. انتخاب همان بازیگران برای دو دسته نقش نشان می‌دهد که آدم‌ها در شهر همه یک جورند. «آقای محمدی پور» که مسافرخانه‌اش ور شکست شده در بورس زمین تقلب کار است و با دوستانش یک غریبه را به خاطر منافع شخصی‌شان کتک زده و شبیه «قوم الظالمین» در بیابان رها می‌کنند. «فتح ا... خان» نیز که در ابتدا پدر مهربان زن به نظر می‌رسد که ظاهراً داماد آینده را گرامی می‌دارد، در انتهای روایت معلوم می‌شود که تمام کنش‌هایش برای پول بوده و خنده‌ها و مهمانداری‌اش کنش‌های ناشی از شغل او به عنوان صاحب مهمانسرا است. «حبیب» دیگر شخصیت این فیلم است. «فتح ا... خان»، «مهری» و همه‌ی آدم‌های مهمانسرا به او احترام می‌گذارند؛ امّا متلک او به «هالو» و خشونتی که در بخش هفدهم به «مهری» اعمال می‌کند، نشان می‌دهد که این جماعت برای چه شخصیتی احترام قائل‌اند. یک لمپنِ خشنِ زورگو در بین مردم شهر صاحب شأن و منزلت است.

این محتواهای فیلم واقعیت ویژه‌ای را نشان می‌دهد. مرد روستایی هالویی است که در روابط شهری قرار می‌گیرد. مناسباتی که مبتنی بر سود و غریبگی میان کنشگرانی است که با داشتن روابط رسمی و مترِی با یکدیگر، ارزش زیادی به پول می‌دهند و در اسارت هم‌گرفتارند.

ساختار

روایت فیلم از تغییر مکان روستا به شهر مایه می‌گیرد و شخصیت فیلم را در یک محیط بیگانه قرار می‌دهد. مخاطب فیلم با ساختار روایی بدین گونه پیش می‌رود که می‌خواهد بداند برای شخصیت اول فیلم در این شهر چه اتفاقی می‌افتد. کنش عشق ورزی «هالو» به زن شهری وقتی به گره روایی مبدل می‌شود که معلوم می‌شود این زن، زنی هرجایی است. این گره‌افکنی ایدئولوژیک است چراکه تصویر ویژه ای از زن شهری به دست می‌دهد. وقتی «هالو» تصمیم می‌گیرد که آب توبه بر سر زن بریزد و او را با خود به روستا ببرد، گره‌گشایی می‌توانست با غیاب «حبیب» و رفتن زن به روستا یا ماندن «هالو» و رقابت او با «حبیب» خاتمه یابد. امّا این گره‌گشایی با کتک خوردن «هالو» به دست «حبیب» و تحقیر او صورت می‌گیرد و وی را ناکام و سرخورده روانه‌ی روستا می‌کند. این گره‌گشایی نیز ایدئولوژیک است، چراکه هالو را به روستا بازمی‌گرداند و فرصتی برای ماندن او قائل نیست و آشکارا بازگشت به روستا را تجویز می‌کند.

نگاه خیره

در بخش سوم که «هالو» تازه وارد شهر تهران می‌شود، وی به ساختمان بلند و برافراشته‌ای می‌نگرد. دوربین نمایی از پایین ساختمان تا بالای آن را فیلمبرداری می‌کند و لحظه‌ای بر بلندای ساختمان توقف می‌کند. در اینجاست که می‌توان نگاه خیره‌ای که به این فیلم می‌نگرد را پیدا کرد. ساختمان بلند که به ظاهر نشانه‌ی شهر است به هالو نگاه می‌کند؛ چراکه نگاه خیره در جانب ابژه قرار دارد. امّا این نگاه از کجا آمده است؟ بعد از اصلاحات ارضی بخشی از مالکان روستاها به شهرهای بزرگ آمدند و دست به سرمایه گذاری در ساختمان سازی زدند. بخشی از نیروی کار نیز توسط کشاورزانی تأمین شد که راهی شهرها شده بودند و تبدیل به کارگران روزمزد

ساختمانی شدند. این مهاجرت گسترده به شهرها تعداد زیادی از کارگران را در سطح پایینی از درآمد قرار داد و با گسترش حومه نشینی آنان را به فقرای شهر تبدیل کرد؛ چراکه برنامه های توسعه‌ای که آنها را روانه‌ی شهر کرده بود، فرصت شغلی و رفاه اجتماعی مناسبی برای آنها پیش بینی نکرده بود. از این رو ساختمان بلند این فیلم نتیجه‌ی تحولات اجتماعی ایران است که رنج گروهی از کارگران روستایی در آن حک شده است و این رنج نگاه خیره‌ای به «هالو» است و به گونه‌ای سلبی از وی می‌خواهد که فریب مظاهر شهری را نخورد و شلوغی و ابتذالی که در پای ساختمان جریان دارد را جدی نگیرد. این نگاه سوگیرانه و از این رو ایدئولوژیک است.

می دانیم که یکی از نتایج مدرنیته رشد شهر نشینی است. در جامعه‌ی ایران نیز مدرنیزاسیون دولتی در دهه ۱۳۴۰ منتج به گسترش شهرها شد. بنابراین در درون این مدرنیزاسیون نوعی ایدئولوژی شهرگرایی مستتر است. امّا توسعه‌ی ناهمگون باعث شد که یکی از دلایل گسترش شهر تهران، حداقل از نظر جمعیتی، ناشی از مهاجرت روستاییان به آن باشد و مسائلی چون افزایش نابرابری اقتصادی و اجتماعی، مصرف‌گرایی، فقدان رفاه اجتماعی، بورس بازی زمین و ... در تهران گسترده‌تر شود. ایدئولوژی این فیلم یک ضد ایدئولوژی در مقابل این مدرنیزاسیون دولتی است. بازنمایی شهر به عنوان مکانی آکنده از روابط رسمی و متری شده در جایی که برهنگی بر سردر سینماها نمایان است و حرف اول و آخر روابط اجتماعی را پول می‌زند، ضد ایدئولوژی رشد شهرنشینی است و مرد روستایی در مقابل این فضا هالویی است که سر کیسه می‌شود و به نفع اوست که زنان ناسالم شهر را فراموش کند، رنج مهاجرین را ببیند و به روستای خود بازگردد.

نتیجه

در تحلیل فانتزی این فیلم نشان دادیم که سوژه‌ی فیلم فانتزی‌اش را در ارتباط با دیگری بزرگ روستا برساخته است. فانتزی او فانتزی دیگری بزرگ روستا است که در پایان منجر به بازگشت سوژه به روستا و پذیرش قوانین روستا می‌شود. تحلیل ایدئولوژی فیلم نیز نشان داد که ایدئولوژی فیلم یک ایدئولوژی ضد شهرنشینی است و لاجرم از روستانشینی حمایت می‌کند. با توجه به این دو دسته تحلیل می‌توانیم چنین جمع بندی کنیم که ایدئولوژی فیلم در جایگاه دیگری بزرگ نشسته است. یعنی سوژه فانتزی خود را در مقابل ایدئولوژی ساخته است و پرسش «چه می خواهی؟» نه یک پرسش هستی شناختی در مواجه با جهان، بلکه پرسشی در برابر ایدئولوژی در روایت فیلم است. از این رو هر چند در فانتزی سوژه، شهر جای پیشرفته‌ای، است امّا مناسبات روابط شهری ویرانگر است و سوژه مجبور به ترک این مکان غریب می‌شود. این اجبار کاملاً با ایدئولوژی ضدشهرنشینی فیلم سازگار است و از این رو فانتزیِ سوژه، فانتزیِ ایدئولوژیک به حساب می‌آید. جانشینی ایدئولوژی به جای دیگری بزرگ در این فیلم عمل دوخت را از طریق «خشونت» به اتمام می رساند؛ یعنی جایی که سوژه که به فانتزی خود وفادار است و حاضر است به هر طریقی زن را تصاحب کند به شکل فجیعی توسط «حبیب» کتک می‌خورد. این خشونت عریان، جزای کسی که ترس اختگی را به جان می‌خرد. عملی است که بیننده را به روایت فیلم می‌دوزد. یعنی ایدئولوژی علاوه بر این که صاحب فانتزی سوژه می‌شود، بیننده را نیز از سرگردانی ساختار روایی میل نجات می‌دهد و او را با خود همراه می‌کند.

این جانشینی و عمل دوخت از این نظر اهمیت دارد که سوژه های واقعی که در جامعه زندگی می کنند؛ خود، فانتزی های مشابهی در زندگی اجتماعی می‌سازند و لاجرم وقتی وارد آپاراتوس سینمایی می‌شوند؛ این دستگاه، فانتزی‌های آنها را دوباره سازی می‌کند و متناسب با ایدئولوژی خود به مخاطب عرضه می‌کند. به بیان دیگر فیلم‌های سینمایی در ساختار روایی خود میل تماشاگران را دستکاری کرده و آن را متناسب با ایدئولوژیِ خود جهت می دهند.

پی نوشت ها:

1 Dark City.

۲ دوخت (Suture): لکان بر این نظر است که انسان به توسط اگو، امر نمادین و امر تصویری‌اش را به هم وصل می‌کند تا شکاف‌هایی که از تداخل این دو حاصل شده‌اند را بدوزد. این عمل «دوخت۱» نام دارد(هیوارد،۱۳۸۸،۸۵). پرده‌ی سینما نیز شبیه امر تصویری، مخاطب را به روایت فیلم می‌دوزد. ایدئولوژی فیلم در این رویه دخالت می‌کند.

۳ عبارت مشهور دکارت «من فکر می کنم پس هستم» است.

۴ امر نمادین در کلان ترین معنایش عرصه‌ی اجتماع و فرهنگ است. این امر در اندیشه ی لکان مرتبط با زبان و استعاره‌ی پدری است که گاه تحت عنوان «دیگری بزرگ» نام گذاری شده است. دیگری بزرگ به عنوان «دیگری زبان، با ایده‌آل های قطعی، هنجارها، سنت ها و ایدئولوژی های یک جامعه یا اجتماع مشخص شناخته می‌شود و یک موقعیت یا نقطه نظر اقتدار، دانش و اعتبار به حساب می‌آید.» (Dashtipour,2009,323)

۵ میل جوهره ی انسان و مقوله ای اجتماعی است و سوژه از نگاه دیگری میل می ورزد.(اونز، ۱۳۸۶، ۴۶۳)

6 Schema.

۷ ابژه علت – میل ابژه ای است که ماشه ی میل سوژه را می چکاند و ابژه ای اساساً مفقود و از ازل گم شده است و در نظریه ی لکان، فانتزی مشخص کننده‌ی رابطه‌ی محال سوژه با ابژه علت – میل است. این ابژه شکاف موجود در دیگری بزرگ را می‌پوشاند (ژیژک، ۱۳۸۸، ۱۹؛ بوتبی، ۱۳۸۴، ۳۷۰).

۸ امر خیالی حیطه ی اگو است، قلمروی که فرد به طور پیوسته تلاش می کند که با ابژه های جهان همذات پنداری کند.

۹ در چفت شدگی مناسبات نمادین همیشه مازادی باقی می ماند که تن به نمادین شدن نمی دهد. این حفره، این مغاک را لکان امر واقع می نامد و لذا امر واقع همان جهان است پیش از آنکه توسط زبان تکه تکه شده باشد.این اصطلاح بدین معنی است که امرواقع غیر قابل توصیف وغیرممکن است. امرواقع غیر قابل نمادین شدن و غیر قابل بازنمایی شدن است و آستانه ی غیر قابل عبور برای سوژه است.(Bowie,1991,109) سوژه با ساختن فانتزی سعی دارد از امر واقع بگریزد.

10 Laclau and Mouffe .

11 Donald Polkinghorne.

فهرست منابع:

اونز، دیلن (۱۳۸۶)، فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکانی، ترجمه‌ی مهدی رفیع پور و مهدی پارسا، چاپ اول، گام نو، تهران.
بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴)، فروید در مقام فیلسوف، ترجمه‌ی سهیل سُمّی، چاپ اول، انتشارات ققنوس، تهران.
بوردول، دیوید (۱۳۷۳)، روایت در فیلم داستانی، ترجمه‌ی علاء الدین طباطبایی، چاپ اول، انتشارات بنیاد سینمای فارابی، تهران.
بوردول، دیوید، تامسون کریستین (۱۳۷۷)، هنر سینما، ترجمه‌ی فتاح محمدی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
دالی،گلین (۱۳۸۴)، ژیژک: قمارکردن بر سر محال، ترجمه‌ی مراد فرهاد پور، در اسلاوُی ژیژک، گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، چاپ اول، گام نو، تهران.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۴)، اسلاوُی ژیژک، گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، چاپ اول، گام نو، تهران.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸)، کژ نگریستن، ترجمه‌ی مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ اول، رخداد نو، تهران.
کسرایی، محمدسالار وپوزش شیرازی، علی (۱۳۸۸)، نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده های سیاسی، فصلنامه سیاست،دوره ۳۹، شماره۳، صص ۰۶۳-۹۳۳.
لوته، یاکوب(۱۳۸۶)، مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه‌ی امید نیک فرجام، چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران.
میرسپاسی، علی (۱۳۸۴)، تأملی در مدرنیته ی ایرانی، ترجمه‌ی جلال توکلیان، چاپ اول، طرح نو، تهران.
هرش، ژان (۱۳۸۳)، شگفتی فلسفی (سیری در تاریخ فلسفه)، ترجمه‌ی عباس باقری، چاپ اول، نشر نی، تهران.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه‌ی فتاح محمدی، چاپ سوم، نشر هزاره سوم، زنجان.

Allen , Richard(2004), *Psychoanalytic Film Theory*, In A Companion to Film Theory, Edited by: Toby Miller and Robert Stam,Blackwell Publishing.

Barker C, Galasinski D(2001), *Cultural Studies and Discourse Analysis*, Thousans Oaks, New Dehli: SAGE, London.

Bowie , Malcom (1991), *Lacan*,Cambridge, MA: Harvard University Press.

Braunstein , Nestor A (2003), *Desire and Jouissance in the Teaching of Lacan*, The Cambridge Companion to Lacan,Ed by: Jean Michel Rabate, Cambridge University Press.

Brown , Tony(2008), Desire and Drive in Research Subjectivity: the Broken Mirror of Lancan, *Qualitative Inquiry*,Vol.14.PP: 402-423.

Cormack, Mike(1992), *Ideology*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Dashtipour , Parisa(2009), Contested Identities: Using Lacanian Psychoanalysis to Explore and Develop Social Identity Theory, *Annual Review of Critical Phsychology*,7, pp 307-327.

Fink, Bruce(1995),*The Lacanian Subject: Between Language and Juissance,* Princeton, NJ: Prineton University Press.

Malpas, Simon(2005), *The Postmodern (The New Critical Idiom),* New - York: Routledge.

Malrieu, Jean Pierre(2002), *Evaluative Semantics(Cognition, Language and Ideology)*, Routledge, London and New York, Second Edition.
McGowan, Todd(2004), *Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis*, In Lacan and Contemporary Film, Edited by: Todd McGowan and Seila Kunkle, Oliver Press, New York.
Polkinghorne, Donald(2007), Validity Issues in Narrative Reasearch, *Qualitative Inquiry*,Volum13,Number 4,PP.471-486.
Stam, R & Burgoyne, R & Flitterman, L(2005), *New Vocabularies in Film Semiotics*, London and New York: Rutledge.
Weedon, Chris(2004), *Identity and Culture: Narratives of Differences and Belonging*, MPG Books Ltd, Bodmin. Cornwall.
Zizek, Slavoj (2008), *The Plague of Fantasies*, New York and London: Verso.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی